

Tapas verde jade: Borges y la materialidad imaginaria del libro

Green Jade Cover: the Imaginary Materiality of Book in Borges' Literature

Geraldine Rogers (CONICET - Universidad Nacional de La Plata)
geraldine.rogers@gmail.com

RESUMEN

El artículo aborda problemas vinculados a la materialidad y visualidad de los textos en la literatura borgeana. Se trata de una dimensión presente no sólo en las experiencias de Borges como lector sino también como escritor y director de revistas y colecciones. A partir de 1921 fue parte activa del mundo editorial en expansión donde la literatura adquiría cuerpo visible y tangible. Algunas de sus ficciones tematizan –y resuelven imaginariamente– los conflictos derivados de ese contacto. Al hacerlo, interrogan algunas de las certezas no sólo del sentido común sino también de la bibliografía material y la sociología de los textos: en particular aquella que afirma que después de la escritura literaria las formas materiales y visuales transforman los textos y producen sentido.

Palabras clave: literatura; ficción; Jorge Luis Borges; imagen; visualidad; materialidad del libro.

ABSTRACT

This article addresses problems related to the materiality and visuality of texts in Borges' literature. This dimension is present not only in Borges' experiences as a reader but also as a writer and as a director of periodicals and book collections. From 1921 on he was active in the publishing world where literature acquired a visible and tangible body. Some of his fictions thematize – and find an imaginary solution to – the conflicts derived from that contact. In doing so, they question some of the certainties of common sense and they also deal with the scope of some ideas of the material bibliography and sociology of texts: in particular, the one that states that material and visual forms transform texts and produce meaning after literary writing.

Keywords: literature; fiction; Jorge Luis Borges; images; visuality; materiality of book.

Borges fue un lector y escritor sensible a la dimensión material y visual del libro y mostró hacia esos aspectos un interés contradictorio. Aunque a veces alegara desapego hacia esas cuestiones, nada fue más ajeno a su indiferencia: recordaba en detalle los volúmenes en que había leído por primera vez *El Quijote* o las tapas de un ejemplar de Whitman comprado en Londres, comentaba las diferencias entre lo que un texto y una ilustración podían ofrecer a la imaginación, o lamentaba que el mal diseño de una edición estropeará el encuentro con sus relatos.

Como lector y como escritor estuvo plenamente inmerso en un mundo editorial que desplegaba multitud de recursos para suscitar la atracción hacia los impresos en una etapa signada por el predominio de lo visual. Allí, la literatura tomaba forma con la intervención imprescindible de quienes no eran escritores. Dibujantes, fotógrafos, diagramadores y editores contribuían a la circulación de los textos, llevando adelante las operaciones que les daban cuerpo y permitían a los lectores adueñarse de ellos.

Frente al dominio creciente de los aspectos visibles y tangibles del libro, Borges pondrá a prueba la eficacia de las palabras, mostrando su autonomía para imponer objetos y generar creencia. En el extremo de esa apuesta, la ficción llegará a crear su propio cuerpo material, invirtiendo el vínculo entre la literatura y sus soportes de edición.

Escritores en el imperio de la imagen

Como es sabido, en las regiones centrales de occidente y las periféricas que participaron de la modernización, entre mediados del siglo XIX y las primeras décadas del XX el mundo impreso entró en el dominio de la industria cultural. La inclusión del libro y las publicaciones periódicas entre los bienes de consumo aumentó la importancia de los intermediarios y de la presentación material de los objetos impresos. La tendencia creciente a incluir dibujos o fotografías suscitó la ambivalencia de los escritores, ya que las ilustraciones podían atraer a los lectores, pero intervenían de manera invasiva o demasiado concreta en la lectura. La interacción entre texto literario e imagen impresa generó tendencias contradictorias que a veces llegaron a convivir en un mismo escritor¹.

Baudelaire deploró el surgimiento de la fotografía, nueva industria que menguaba lo impalpable e imaginario, complaciendo las demandas de realismo mediante la reproducción exacta de la naturaleza². Pero consideró la obra de Daumier un buen complemento de la de Balzac y llamó

1 Sobre la actitud de los escritores frente a la seductora marea de imágenes industriales cfr. Hamon.

2 “El arte se respeta a sí mismo cada día menos, se prosterna ante la realidad exterior, y el pintor se inclina cada vez más a pintar, no lo que sueña sino lo que ve [...]. ¿Afirmará el observador de buena fe que la invasión de la fotografía y la manía industrial son por completo ajenas a este deplorable resultado? ¿Es de suponer que un pueblo cuyos ojos se acostumbran a considerar los resultados de una ciencia material como productos de lo bello no ha restringido singularmente, al cabo de un tiempo, la facultad de juzgar y de sentir, que es la más etérea y la más inmaterial?”

“poemas” a los trazos de un dibujante que improvisaba al paso y publicaba en periódicos ilustrados³.

Frente a la presión de los editores para acompañar los textos con ilustraciones, Flaubert reaccionó con un “furor indescriptible”⁴: sólo admitiría incluirlas si pudiera elegir las él mismo⁵. La ilustración era una invención moderna que deshonraba a la literatura, ya que el mejor texto podía resultar inutilizado por el peor dibujo. Desde el momento en que un personaje era fijado por el lápiz, perdía el carácter general que hacía que el lector se dejara llevar por las sugerencias del texto: “Una mujer dibujada se parece a una mujer, y eso es todo. A partir de entonces la idea queda cerrada, completa, y todas las frases resultan inútiles, mientras que una mujer escrita hace soñar con mil mujeres” (*Corr.* III: 221). Se trataba de una cuestión estética, es decir de suma importancia para el escritor. Por eso se irritaba tanto al ver sus relatos en la revista *La Vida Moderna*, con dibujos que invadían la página y llevaban a fragmentar sus textos en varias entregas, además de no coincidir en lo más mínimo con lo que él había imaginado al escribirlos. Y al reeditarse los relatos en libro, el error se amplificaba: “hice la tontería de consentir las ilustraciones (cosa anti-literaria), ahora debo aceptarlas para el libro, aunque no tengan ninguna relación con el texto” (*Corr.*: V 895).

También Benedetto Croce abordó el conflicto entre ilustración y texto poético: en la mayoría de los casos se daba “un dualismo entre la obra del poeta y la del dibujante; cada uno de los cuales lleva[ba] sombra y fastidio a la otra” (“*Illustrazioni grafiche ad operare poetiche*”: 253). La ilustración obligaba al lector a ver de manera concreta lo que el escritor había querido dejar indeterminado. Un común prejuicio llevaba a creer que los elementos gráficos debían completar las palabras del poeta, que no tenían, en verdad, ninguna necesidad de ser completadas. El resultado era un anclaje a lo ya conocido que ponía límites a la imaginación que la poesía ha buscado suscitar.

Stéphane Mallarmé advirtió el grado de conmoción que el imperio de la imagen estaba provocando en el mundo de las letras. En 1897, al responder a una encuesta del *Mercure de France* “Sobre la novela ilustrada por la fotografía” rechazó las ilustraciones porque “todo lo que evoca un

3 “Es difícil traducir con la simple pluma ese poema hecho de mil croquis, tan vasto y complejo” (*El pintor de la vida moderna*: 32).

4 “En cuanto a las ilustraciones, aunque me ofrezcan cien mil francos, juro que no aparecerá ninguna. Así que es inútil tratar de resolverlo. La sola idea me hace entrar en frenesí. Me parece *estúpida*, sobre todo a propósito de Cartago. Jamás, jamás! Prefiero guardar el manuscrito indefinidamente en el fondo de mi escritorio. [...] Sé que le pareceré completamente loco. Pero la insistencia de Lévy preguntándome por las ilustraciones me produce un furor indescriptible. ¡Ah! Me muestra el bobo que me hará un retrato de Aníbal. ¡Y el dibujo de un sillón cartaginés! Me dará un gran servicio. No vale la pena usar tanto arte para dejar todo impreciso y que venga luego un ignorante a demoler mi sueño con su inepta precisión” (*Corr.* III: 226).

5 “En general toda ilustración me exaspera, y más cuando se trata de mi trabajo!” (*Corr.* V: 542-543).

libro debe suceder en la mente del lector” (*Oeuvres* c.: 878)⁶. Su respuesta anticipó las transformaciones radicales que la modernización técnica traería al devenir de la cultura literaria en el siglo por comenzar: si se trataba de pensar sus relaciones con lo visual no había que limitarse a la fotografía sino ir directamente al cine, “cuyo desarrollo reemplazará, imágenes y texto, más de un volumen, mucho mejor”.

Borges y la cultura visual

En 1921, tras algunos años de juventud europea, Borges regresó a Buenos Aires, donde participó tanto en revistas de vanguardia como en empresas editoriales y periodísticas de circulación masiva. Fue en ese ámbito de cruces que, a partir de la década de 1930, produjo sus sofisticadas *ficciones*, que llevaron a fondo los recursos de una cultura de segunda mano, hecha de géneros híbridos, recortes, desplazamientos, plagios y traducciones desviadas, generando innovaciones artísticas a partir de algunas de las prácticas más comunes de la cultura impresa.

En aquellos años Borges estuvo plenamente inmerso en la cultura visual emergente. A partir de 1931 escribió notas sobre cine en la revista *Sur* de Victoria Ocampo y en otros medios porteños, deteniéndose ante todo en los procedimientos retóricos y narrativos de ese lenguaje artístico, que fue un insumo más para pensar la literatura, ensayar *traducciones* entre lenguajes diversos y trasponer formas narrativas para las artes en cruce.

En esa etapa casi todos sus textos tuvieron una primera instancia de publicación en diarios y/o revistas donde, como era habitual, muchas veces salieron con ilustraciones. Desde 1936 escribió regularmente en una sección en el semanario ilustrado *El Hogar*. Unos años antes, entre 1933 y 1934, se había hecho cargo, junto a Ulyses Petit de Murat, de la *Revista Multicolor de los Sábados*, el suplemento ilustrado del diario *Crítica*, ambos caracterizados por su impactante oferta visual. En ese ámbito, trabajó en colaboración estrecha con dibujantes y diseñadores: colaboró con los linotipistas y sugirió ideas a los ilustradores⁷. Las páginas concebidas como afiches –señala A. Louis– muestran una evidente primacía de lo visual en el suplemento. Pero la *Revista* combinaba imágenes y textos sin correspondencias lineales: preservaba la autonomía de ambos lenguajes, en un entramado que escapaba a la literalidad y potenciaba la imaginación de los lectores: “La unidad texto-imagen es, en efecto, una de las características

6 Su poema del mismo año “Un coup de dés ...” inició el trabajo de la poesía moderna con los caracteres y la distribución tipográficos, los blancos, el espaciado de líneas, las indicaciones del poeta al impresor para una compaginación especial.

7 “[...] yo estaba en la misma sala en que estaban los dibujantes, y me hice amigo de todos ellos. Y además me gustaba mucho trabajar con los obreros en el taller, con los linotipistas. Y aprendí a leer los linotipos, como un espejo. Y aprendí a armar una página también. Yo podía armar una página entonces” (*Borges el memorioso*: 218). “Bellomo, que era el armador, logró una buena relación con nosotros, lo mismo que el paraguayo Guevara, que además de dibujante era el diagramador, y conseguía cosas excelentes” (citado por Rivera: 22).

dominantes de RMS; aunque escritor, Borges no concebía la ilustración como un elemento subordinado al texto. En la relación dialéctica que se establece entre ellos, texto e imagen forman un todo, concepción que es sin duda una elección y una toma de posición (Louis: 97).

Activo en medio de una cultura que se modernizaba, Borges percibió las transformaciones que afectaban a la escritura en un tiempo en que los lenguajes no verbales - la imagen ilustrada o fotográfica, el audio- disputaban cada vez más el interés y la creencia de los lectores, llegando a incidir también en las formas literarias. En 1937 comenta:

Estamos descreyendo de las palabras. Ayer un novelista americano prefirió incluir las fotografías de los héroes y de los sitios de su novela a tomarse el trabajo de describirlas; hoy un naturalista inglés - E. M. Nicholson- ha publicado un libro sobre los pájaros silvestres de Inglaterra, bellamente ilustrado de fotografías y de discos fonográficos. Plinio abundó en metáforas descriptivas del inagotable canto del ruiseñor; E. M. Nicholson nos hace escuchar ese canto ... ("De la vida literaria": 86).

Si la preponderancia de la imagen estaba afectando el devenir de la literatura, el desafío para Borges será redoblar la apuesta, explorando con sus propios recursos la relación entre lo visible y las palabras.

Borges y la materialidad del libro

Borges fue ante todo un lector y escritor intelectual, pero en más de una ocasión refirió una experiencia *física* con la literatura. En una conferencia señala: "Yo he pensado, alguna vez, escribir una historia del libro. No desde el punto de vista físico. No me interesan los libros físicamente (sobre todo los libros de los bibliófilos, que suelen ser desmesurados), sino las diversas valoraciones que el libro ha recibido" ("El libro": 177). Sin embargo, lo que a veces nombra como "libro" es la confluencia entre texto y objeto, una unidad inseparable en una experiencia particular y subjetiva con las letras. En los años 70 rememora así una de sus primeras lecturas:

Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras estampadas en oro de la edición de Garnier. En algún momento la biblioteca de mi padre se fragmentó, y cuando leí El Quijote en otra edición tuve la sensación de que no era el verdadero. Más tarde hice que un amigo me consiguiera la edición de Garnier, con los mismos grabados en acero, las mismas notas a pie de página y también las mismas erratas. Para mí todas esas cosas forman parte del libro; considero que ése es el verdadero Quijote (*Autobiografía*: 26).

En más de una ocasión su memoria trae lo que dio cuerpo visible y tangible a lo leído: "encargué a Londres un ejemplar de *Leaves of Grass*. Todavía lo recuerdo, con aquella tapa verde" (47).

Y algo similar ocurre con la escritura. Su tercer libro de poemas, de 1929, lleva el nombre del soporte en que fue redactado. Así lo testifica el original de imprenta, donde el escritor se detiene en pormenores visibles:

CUADERNO SAN MARTÍN: –Hay objetos que parecen vivirnos vicariamente; el cuaderno San Martín es uno. Es cariño tan entreverado en mí que no puedo reducirlo a otros elementos, facilitarlo. El museíto de la tapa – el medallón del prócer, la guarda griega transversal, el pajarito sobre la rama caligráfica sin sostén, la casi imperceptible resolución escolar *labor omnia vincit*, los bien sombreados arrequives, el jarrón con la palma – es, antepuesto a las desabridas páginas rayadas o cuadriculadas, un símbolo de lo travieso en lo pobre. Algo como la balaustrada o la copa en la edificación popular. Tal vez, pero básteme nombrar, no inquirir. Ya se sabe que el mayor énfasis de una palabra, su más reverente pronunciación, es destacarla para nombre de un libro⁸.

Los ínfimos detalles visuales y materiales que elige destacar se ligan con la vivencia afectiva de la escritura, pero también con nociones literarias fundamentales que Borges está elaborando en esta etapa: la idea de escritura como ejercicio o borrador, la adscripción a lo menor y el cultivo de lo pequeño, el cruce de lo serio con lo ligero y de lo elevado con lo popular.

Al año siguiente, en *Evaristo Carriego* (1930) Borges confrontará consigo mismo, ejercitando un modo de pensar dinámico que se constituye en la paradoja. En un fragmento subtítuloado “La idea física de cualquier primer libro” resta toda importancia al soporte material, que ahora aparece como una nimiedad que sólo puede interesar a los escritores novatos:

Antes de considerar este libro⁹, conviene repetir que todo escritor empieza por un concepto ingenuamente físico de lo que es arte. Un libro, para él, no es una expresión o una concatenación de expresiones, sino literalmente un *volumen*, un prisma de seis caras rectangulares hecho de finas láminas de papel que deben presentar una carátula, una falsa carátula, un epígrafe en bastardilla, un prefacio en una cursiva mayor, nueve o diez partes con una versal al principio, un índice de materias, un *ex-libris* malcriado con un relojito de arena y con un resuelto latín, una concisa fe de erratas, unas hojas en blanco, un colofón interlineado y un pie de imprenta: objetos que es sabido constituyen el arte de escribir. Algunos estilistas (generalmente los de inimitable pasado) ofrecen además un prólogo del editor, un retrato dudoso, una firma autógrafa, un texto con variantes, un espeso aparato crítico, unas lecciones propuestas por el editor, una lista de autoridades y unas lagunas, pero se entiende que eso no es para todos... Esa confusión de papel de Holanda con estilo, de Shakespeare con Jacobo Peuser, es indolentemente común [...]. Escribo estas miserias características de todo primer libro, para destacar las inusuales virtudes de este que considero (51-52).

La atención de Borges hacia el soporte de la escritura y la lectura discurre entre estimaciones contrarias, expresando la tensión generada por el auge de un mundo editorial que agobia con el imperativo de atracción

⁸ Copia del original de imprenta de *Cuaderno San Martín* (1929) reproducido en el libro de Heft y Pauls, *El factor Borges* (22-23). No está en ediciones posteriores.

⁹ Se refiere a Las misas herejes de Evaristo Carriego.

inmediata, y parece limitar la idea de “libro” al reino de los objetos materiales, visibles y tangibles.

El precario imperio de lo visible

Frente al predominio de lo visual en el mercado cultural en expansión, Borges propone una estética de la imaginación y la memoria ficcional, donde el *ver con los ojos* (o la simulación de ese acto) resulta superfluo o inútil, una recaída en la mera literalidad. Como Demócrito, el “hombre que se arrancó los ojos en un jardín para no distraerse”¹⁰, el escritor coloca lo visual en el plano del exceso y el énfasis. A sus propias ficciones de *Historia Universal de la Infamia* las llamará “visuales” para indicar precisamente sus rasgos recargados.

En una nota de 1927 titulada “La simulación de la imagen” impugna las “incontinencias” e “indiscreciones de lo visual” (86-87) y define lo artístico como aquello capaz de generar imágenes, sin que eso presuponga “que las imágenes comunicadas por el escritor deban ser, preferentemente, visuales” (84). De ese modo opera contra la literalidad, contra la idea de correspondencia o verificación, y a favor de todas las desviaciones productivas generadas por la imaginación y la memoria. Si el recuerdo le trae una idea leída en algún lugar -afirma provocativamente- no precisa corroborarla con los ojos: “tan satisfactoria me es esa fórmula que ni siquiera pienso sacar de la estantería el libro en que está y verificar en él las palabras textuales” (83). En una famosa ficción posterior -“Pierre Menard, autor del Quijote”- el narrador dividirá la obra del imaginario autor en “visible” e “invisible”; para ocuparse de la segunda, que es la única que verdaderamente le importa.

Por eso, se entretiene en usar el verbo “ver” para nombrar actividades de escritura y de lectura que prescinden por completo de ilustraciones y fotografías para proveerse únicamente de la sugestión generada por las palabras. Así por ejemplo, en el comienzo de *Evaristo Carriego* se presenta como lector de un texto sobre la historia de un barrio porteño. Tras consignar obsesivamente los datos bibliográficos: “una nota de la página 360 del tomo cuarto”- se permite ejercitar la “vista” con soltura a partir de lo que el texto ofrece al ejercicio de la imaginación lectora:

...nos queda la precisa mención de una mula tordilla que anda en la chacara de Palermo, término de esta ciudad. La veo absurdamente clara y chiquita, en el fondo del tiempo, y no quiero sumarle detalles. Bástenos verla sola: el entreverado estilo incesante de la realidad, con su puntuación de ironías, de sorpresas, de previsiones extrañas como las sorpresas, sólo es recuperable por la novela, intempestiva aquí. Afortunadamente el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el recuerdo también, cuya esencia

¹⁰ Es significativo que esta crítica a la cultura visual figure en una nota publicada por Borges en 1934 en la prensa ilustrada del circuito popular de mercado, y nada menos que en la *Revista Multicolor de los Sábados* que él mismo codirige (“Dos antiguos problemas”).

no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de rasgos aislados. Esa poesía es la natural de nuestra ignorancia y no buscaré otra (105).

En medio de una cultura que abunda en “el copioso estilo de la realidad”, el narrador-escritor asocia lo visual a lo superfluo, contraponiendo a esa insulsa literalidad la palabra precisa y la potencia instituyente de la ficción.

En una parte del mismo libro titulada “Las inscripciones de carro”, comienza apelando al poder imaginativo de los lectores a ojos cerrados:

Importa que mi lector se imagine un carro. No cuesta imaginárselo grande, las ruedas más altas que las delanteras como con reserva de fuerza, el carrero criollo fornido como la obra de madera y fierro en que está, los labios distraídos en un silbido o con avisos paradójicamente suaves a los tironeadores caballos: a los tronqueros seguidores y al cadenero en punta (proa insistente para los que precisan comparación) (111)¹¹.

Sin embargo, al reeditarse el fragmento al año siguiente en la revista *Sur*, las inscripciones y los carros se hicieron presentes de manera concreta en imágenes fotográficas de Víctor Delhez, dispuestas en dos fotomontajes impresos que precedían el texto de Borges, incluido veinte páginas más adelante. La idea del escritor había sido dejar la representación abierta a lo sugerido por las palabras, pero la publicación del texto con fotografías modificaba la propuesta literaria.

Años más tarde, en la nota “El autor y sus ilustradores”, Borges comentará la inevitable discordancia entre lo imaginado por un autor y lo que proponen los ilustradores. Una colaboración afortunada entre ambos solo es posible cuando la ilustración no rinde fidelidad a las palabras ni se les impone bruscamente de modo que el texto resulte “usurpado por la ilustración” (211). El lenguaje verbal es sucesivo y va dando poco a poco los elementos para que el lector construya mentalmente su imagen a partir de las primeras palabras: “hay que empezar a imaginárselo y seguir el modo en que voy ofreciéndolo sucesivamente. La ilustración, en cambio, se ve de una vez y entonces resulta que todo el trabajo que me he tomado es inútil”.

Para Borges, como para Flaubert y otros escritores con fuerte autoconciencia artística, era una cuestión de eficacia literaria. Inmersos en una cultura industrial en la que cumplían solamente una parte del proceso colectivo de producción del objeto, notaban que su obsesivo trabajo con las palabras podía ser fácilmente modificado por los ilustradores, diseñadores y editores que decidían sobre el cuerpo visible y tangible de la literatura, condicionando de manera significativa la experiencia de lectura.

La materialidad imaginaria del libro

Bioy Casares registra la opinión de Borges sobre el diseño de una edición norteamericana de sus ficciones:

¹¹ Otras dos versiones del texto fueron publicadas con el título “Séneca en las orillas”, en 1928 en la revista *Síntesis* y en 1931 en la revista *Sur*.

La fealdad física del volumen de New Directions es extraordinaria: más que un libro parece una caja de bombones, pero con algo menos tentador, como si ya dejara ver que no hay adentro bombones. Yo creo que el aspecto de un libro tiene importancia, porque influye sobre el ánimo del lector, de algún modo califica de antemano a los libros. A los norteamericanos les gusta hacer cosas baratas que parezcan caras. Mi libro es plateado y dorado: una inmundicia (Bioy Casares: 303-304).

Frente a una industria editorial que decide sobre el cuerpo material y visual de los textos, el desafío del escritor consistirá en poner a prueba la eficacia de las palabras.

En “Magias parciales del Quijote” Borges se detiene en un recurso que lo ha fascinado como lector: la representación del libro dentro del libro. Entre el final del capítulo ocho y el comienzo del nueve, Cervantes abre un pliegue que hace pasar al lector sin transición de las aventuras de los personajes a las peripecias del libro. *Borges destaca esa instancia crucial que lo ha deslumbrado, aunque no llega a explicitar que el pliegue abierto por la novela incluye* también el soporte material en que la ficción dice haber circulado previamente.

Repasemos los detalles. *En el capítulo nueve el lector se entera* de que el “narrador” ha encontrado en Toledo unos cartapacios redactados en árabe, con glosas de algún lector anotadas en los márgenes; se entera de que con artilugios ha logrado comprarlos por medio real, y que al precio de “dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo” ha contratado a un intérprete morisco para traducirlos al castellano, tarea realizada en casa del propio narrador a lo largo de un mes y medio. Tras interrumpir la acostumbrada placidez del lector inventando la fuente libresca de la que la ficción proviene, el relato profundiza la grieta en el orden de la representación, exponiendo los más ínfimos avatares de su producción material y su puesta en texto, incluyendo la ilustración del manuscrito:

Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta. Tenía a los pies escrito el vizcaíno un título que decía, «Don Sancho de Azpeitia» que sin duda debía de ser su nombre, y a los pies de Rocinante estaba otro que decía «Don Quijote». Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan héptico confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de «Rocinante». Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rótulo que decía «Sancho Zancas», y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió de poner nombre de «Panza» y de «Zancas», que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia (*El ingenioso hidalgo*: 89).

El fragmento de Cervantes –otro escritor sensible a los cambios en la cultura impresa de su tiempo y a la dimensión material del libro en aquella etapa¹²– compara lo narrado por el texto con su ilustración, invirtiendo la habitual dependencia –de orden lógico y cronológico– entre la literatura y sus soportes de edición. De ese modo, la ficción literaria salta por sobre sus condicionamientos creándolos por adelantado, proponiendo operaciones, objetos y momentos de su existencia material.

También la ficción borgeana crea estados virtuales de su propia circulación. En 1936 Borges da a conocer “El acercamiento a Almotásim”, como reseña en la sección “Dos Notas” de *Historia de la eternidad*¹³. El texto –único en el índice del libro que aparece entrecomillado, para sugerir que se trata de una cita de otro libro– se ocupa de *The Approach to Al-Mu’tasim* de Mir Bahadur Alí, publicado en años previos y poco antes reeditado en Londres¹⁴. Como se supo más tarde, el libro reseñado era inexistente. La anécdota borgeana sobre algunos que, tras leer su nota, fueron a encargar el tomo a un librero, buscaba subrayar el poder instituyente de la literatura, su eficacia para imponer objetos a la realidad con recursos puramente verbales¹⁵. La inclusión del texto como una de las “Dos notas” disimulaba su carácter ficcional. En *Historia Universal de la Infamia* había usado un recurso similar, incluyendo en la lista final de fuentes un libro inventado, “*Die Vernichtung der Rose, Nach dem arabischen Urtext uebertragen von de Alexander Schulz. Leipzig, 1927*” (141), cuyos precisos datos de edición

12 Cfr. “La prensa y las letras. Don Quijote en la imprenta” (Chartier, *Inscribir y borrar*: 62).

13 Recién en 1941 Borges incluye este texto como ficción en *El jardín de senderos que se bifurcan*. Pero ya en 1940 Adolfo Bioy Casares lo nombra entre los textos que borran fronteras: “Con Acercamiento a Almotásim, con Pierre Menard con Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Borges ha creado un nuevo género literario que participa del ensayo y de la ficción, son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz...” (“Prólogo”: 13).

14 “La editio princeps del *Acercamiento a Almotásim* apareció en Bombay, a fines de 1932. El papel era casi papel de diario; la cubierta anunciaba al comprador que se trataba de la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay City. En pocos meses, el público agotó cuatro impresiones de mil ejemplares cada una. La *Bombay Quarterly Review*, la *Bombay Gazette*, la *Calcutta Review*, la *Hindustan Review* (de Alahabad) y el *Calcutta Englishman*, dispensaron su ditirambo. Entonces Bahadur publicó una edición ilustrada que tituló *The Conversation with the Man Called Al-Mu’tasim* y que subtituló hermosamente: *A Game with Shifting Mirrors* (Un juego con espejos que se desplazan). Esa edición es la que acaba de reproducir en Londres Víctor Gollancz, con prólogo de Dorothy L. Sayers y con omisión –quizá misericordiosa– de las ilustraciones. La tengo a la vista; no he logrado juntarme con la primera, que presiento muy superior. A ello me autoriza un apéndice, que resume la diferencia fundamental entre la versión primitiva de 1932 y la de 1934. Antes de examinarla –y de discutirla– conviene que yo indique rápidamente el curso general de la obra” (136).

15 “El acercamiento a Almotásim” de Borges es un comentario irónico acerca del papel de los periodistas y críticos como creadores del acontecimiento literario. El carácter mediatizado de la literatura en la era industrial lleva a la consecuencia extrema de que los lectores de la reseña se interesan por el libro inexistente y desean comprarlo. El crítico que lo ha logrado es sin duda un escritor eficaz.

sostenían la ilusión de la creencia, anticipando la intrusión del mundo fantástico en el mundo real que aparecerá en ficciones posteriores.

La reseña de la novela de Bahadur, que el crítico dice tener ante sus propios ojos (“la tengo a la vista”), da cuenta de sus rasgos materiales y de los avatares de su circulación. Tipo de papel, cubierta, cantidad de reimpressiones, ejemplares, reediciones, cambios de una edición a otra (ilustraciones, modificación del título), paratextos (prólogo, apéndice) y reseñas bibliográficas son instancias que *después* de la escritura literaria transforman los textos produciendo sentido y afectando la experiencia de lectura. Pero si —como enseñan la bibliografía material y la sociología de los textos— la obra sólo existe en las formas materiales que le dan existencia, “El acercamiento a Almotásim” da una vuelta de tuerca, impidiendo divisar con certeza la frontera entre los componentes materiales e imaginarios del libro¹⁶.

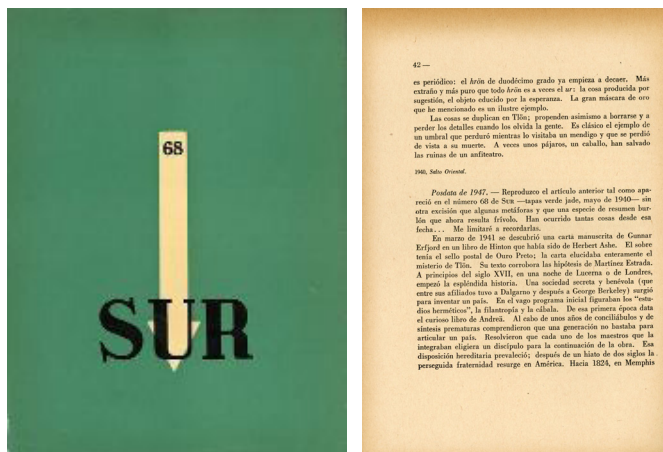
Un último ejemplo muestra esta operación borgeana sobre la dicotomía clásica que separa el texto del objeto. En mayo de 1940 la revista *Sur* incluyó en su número 68, entre las páginas 30 y 46, el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” que como sabemos tiene dos finales. Tras la fecha del primero aparecía una Posdata fechada siete años después de la edición de la revista donde se incluía el texto:

A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro.
1940, *Salto Oriental*

Posdata de 1947. —Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de *SUR* —tapas verde jade, mayo de 1940— sin otra excisión [sic] que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha... me limitaré a recordarlas.

En marzo de 1941 se descubrió una carta manuscrita ...

Las “tapas verde jade” de la posdata fechada en un futuro 1947, son (y no son) las del número 68 de *Sur* donde se encuentra este relato que se encuaderna a sí mismo:



16 Chartier señala una “dicotomía clásica entre las dos naturalezas, corpórea y espiritual, del libro, que separa el texto del objeto” (*Inscribir y borrar*: 237).

Al ser incluido en *Antología de la literatura fantástica* (1940) el texto cambia la parte que nombra su soporte de edición: “Posdata de 1947. – Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, 1940, sin otra excisión [sic] que algunas metáforas...” (84).

La ficción cuestiona así su dependencia respecto de las operaciones y los objetos que le dan cuerpo. Suspende las certezas asentadas en la bibliografía material, “poniendo a la vista” un formato, una página y elementos gráficos hechos únicamente con palabras. Un juego de espejos sostenido por dispositivos verbales propone así un nuevo objeto: el “libro” que interroga las fronteras entre materialidad, visualidad e imaginación.

*

En 1985 Donald Mc Kenzie pronunció en la British Library tres conferencias fundantes de la bibliografía y la sociología de los textos que, retomadas por Roger Chartier, transformaron la crítica textual y la historia de la lectura. Uno de sus aportes más productivos fue destacar el modo en que las formas materiales pueden afectar el significado de las palabras. Un texto –resumió Chartier en el prólogo a la edición de aquellas conferencias–, tiene siempre como soporte una materialidad específica que determina de manera variable la producción de sentido. El tamaño de un libro, la encuadernación, la puesta en página, las elecciones tipográficas y las ilustraciones dependen de intervenciones ajenas al autor del texto, pero condicionan la lectura.

Las páginas anteriores muestran a Borges interesado en el proceso de producción de los textos después de la escritura, atento a las operaciones capaces de afectar a posteriori la sugestión lograda por las palabras. También la ficción borgeana interrogó las fronteras entre texto y materialidad: trastocó la relación entre la literatura y sus soportes de edición, postulando la disolución de cualquier factor ajeno a ella. La ficción redobló así la radicalidad de la apuesta, sosteniendo hasta las últimas consecuencias su eficacia instituyente. Para Borges la literatura tiene siempre la última palabra.

Bibliografía

Barbier, Frederic et Catherine Bertho Lavenir (2000). *Histoire des médias: de Diderot à Internet*. Paris: A. Colin.

Baudelaire, Charles (2014). “El público moderno y la fotografía”, en *El pintor de la vida moderna*. Buenos Aires: Taurus.

Bioy Casares, Adolfo (2011). *Borges*. Barcelona: Planeta.

--- (1940). “Prólogo”, en: Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.

Borges, Jorge Luis (1982). *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México: Fondo de Cultura Económica.

--- (1934). “Dos antiguos problemas”, en *Revista Multicolor de los Sábados* n.º 40, 5.

--- (1928). “La simulación de la imagen”. [*La Prensa* (1927), 6], en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires: Gleizer, 83-92.

Borges, Jorge Luis (2011). “Cine. Cinco breves noticias” [*Selección. Cuadernos mensuales de cultura 2 y 3* (1933)], en *Textos recuperados 1931-1955*. Buenos Aires: Sudamericana, 39-42.

--- (1936). “El acercamiento a Almotásim”, en *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Vial y Zona, 135-144.

--- (2011). “El autor y sus ilustradores”. [*Clarín* (1983). Declaraciones recogidas por Jaime Poniachik], en: *Textos recuperados 1956-1986*. Buenos Aires: Sudamericana, 211.

--- (1930). *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Manuel Gleizer.

--- (1989). “Magias parciales del Quijote” [*La Nación* (1949), 1], en *Otras inquisiciones. Obras completas t.2*. Buenos Aires: Emecé, 45-47.

--- (1928). “Séneca en las orillas”, en *Síntesis* n.º 19, 29-32.

--- (1931). “Séneca en las orillas”, en *Sur* n.º 1, 174-179.

--- (1999). *Autobiografía 1899-1970*. Buenos Aires: El Ateneo.

--- (2000). “De la vida literaria” [*El Hogar*, 24 de diciembre de 1937], en *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires: Emecé, 86.

--- (1935). *Historia Universal de la Infamia*. Buenos Aires: Tor.

--- (2007). “El libro”, en *Borges Oral. Obras completas 4*. Buenos Aires: Emecé, 177.

Cervantes, Miguel (1905). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Sopena.

Chartier, Roger (1989). “El sentido de las formas”, en *Iber: revista europea de libros* n.º 1, 8-10.

--- (2006). *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz.

Cozarinsky, Edgardo (1974). *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sur.

Croce, Benedetto (1907). “Illustrazioni grafiche ad opere poetiche”, en *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce* n.º 5, 253-255.

Darnton, Robert (2010). “¿Qué es la historia del libro?”. *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 117-146.

Flaubert, Gustave (1998). *Correspondance* (Édition de Jean Bruneau). Paris: Bibliothèque de La Pléiade.

Hamon, Philippe (2001). *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*. Paris: Éditions José Corti.

Heft, Nicolás y Alan Pauls (2000). *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Louis, Annick (2014). *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Mallarmé, Stéphane (1945). *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.

McKenzie, Donald (1999). *Bibliography and the Sociology of Texts*. Prólogo de Roger Chartier. Cambridge: Cambridge University Press.

Melot, Michel (1985). “Le texte et l’image”, en Chartier, Roger y Henri-Jean Martin (dir.) *Histoire de l’édition française. T III. Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*. Paris: Promodis, 286-311.

Kalifa, Dominique (2001). *La cultura de masse en France 1. 1860-1910*, Paris: La Decouverte.

Rivera, Jorge B. (1976). “Los juegos de un tímido. Borges en el suplemento de Crítica”, en *Crisis* n.º 38, 20-23.

Tapas verde jade: Borges y la materialidad imaginaria del libro
Geraldine Rogers

Nota de la revista:

Artículo recibido el 3 de abril de 2017.

Proceso de evaluación concluido el 4 de septiembre de 2017.

Publicado el 15 de diciembre de 2017.